

Les *benshi* et le cinéma parlant au Japon

Markus Nornes

Les premiers films sonores présentés en Asie orientale étaient accompagnés par des *benshi*. En 1931, un visiteur étranger décrit ainsi ce qui se passe à l'époque dans les cinémas :

« Les *benshi* sont toujours aussi indispensables ; seulement, en ce qui concerne le “parlant”, ils doivent intercaler leurs paroles au sein d'un méli-mélo exaspérant de dialogues mécaniques en langue étrangère et de bruitages, tâche qui ne peut rendre que grotesque toute la bataille qui s'ensuit (car c'est bien une bataille). L'association du film muet et du *benshi* était une combinaison magnifiquement adaptée aux besoins et au tempérament des Japonais. Avec l'avènement du cinéma sonore, le manque d'attrait des films américains a menacé un temps de devenir aussi considérable que l'avait été jadis leur popularité. Mais cette impression n'avait rien à voir avec la naissance d'un sentiment antiaméricain. Au contraire, il s'agissait de la réaction toute simple d'un public contrarié par l'incapacité de comprendre quelque chose qui, auparavant, lui avait procuré un plaisir authentique¹. »

Un ingénieur du son hollywoodien de passage s'exprime en termes plus hostiles, et avec une arrogance assurée, après avoir regardé un *benshi* hurler son interprétation pendant une projection du *Réprouvé* (*Redskin*, Victor Schertzinger, 1928) : « Cela donnait l'impression d'un combat entre le *benshi* et l'ERPI [le système sonore de General Electric]. [...] [Le *benshi*] était de plus en plus en colère, selon le directeur du cinéma qui, un jour, a expliqué que si nous n'étions pas de son côté, le *benshi* pourrait déclencher une grève générale². » Il semble que les spectateurs japonais aient, eux aussi, partagé l'exaspération des *benshi* traducteurs. La description que fait Takahiro Tachibana de la même scène mérite une longue citation :

« [Le *benshi*] détaille les passages ardu d'une intrigue compliquée, rappelle aux spectateurs les scènes précédentes et, plus généralement, explique qui est qui et le pourquoi du comment à ceux pour lesquels toutes ces choses n'ont rien d'évident. En outre, dans les moments les plus dramatiques d'une histoire, il incarne les personnages de l'écran et interprète successivement, avec tout le savoir-faire du *ventriloque*, le méchant meurtrier, la mère en pleurs et l'enfant terrorisé. Pour les

¹ Sigfried F. Lindstrom, « The Cinema in Cinema-Minded Japan », *Asia*, vol. 31, n° 12, décembre 1931, p. 807.

² J. L. Pickard, « Old and New Meet in Orient as *Benshi* and Talkies Combine to Entertain Patrons », *Eripigram*, 1^{er} septembre 1929, p. 2, cité dans Donald Crafton, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*, New York, Scribners, 1997, p. 423.

films étrangers, il accomplit toutes ces tâches avec un talent identique ; il va même jusqu'à traduire les textes imprimés, de sorte que les difficultés de la langue ne présentent jamais de problèmes insurmontables. Avec l'arrivée des films parlants étrangers, il tente de perpétuer son art dans ce qu'il a de meilleur, avec des résultats qui sont peut-être plus faciles à imaginer qu'à décrire. Les malheureuses oreilles du spectateur sont assaillies, d'un côté, par les accents criards d'une langue étrangère et, de l'autre, par les explications du *benshi* qui, avec une perpétuelle bravoure, fait de son mieux. De ce combat de l'Homme contre la Machine jaillit un tohu-bohu, ou encore, comme me le décrivait un ami étranger en parodiant M. Kipling : « Le *benshi* braille / Mais le parlant hurle / jusqu'à ce que le *benshi* défaille³. » Ainsi comprend-on que le *benshi*, grand atout des films étrangers muets, ne l'est guère du cinéma parlant⁴. »

Ces sentiments sont probablement partagés par les spectateurs. Les *benshi* s'efforcent de résoudre le problème de plusieurs manières. Ils attendent que des pauses apparaissent dans la bande-son pour prononcer leurs traductions et leurs explications. Certains *benshi* ont recours à ce qu'on a fini par appeler *kirisetsu*, ou « inserts explicatifs » : afin d'intercaler un fragment de traduction, ils font signe au projectionniste de baisser ou de couper le son du film. D'autres ont, semble-t-il, assez d'autorité pour faire installer sur leur pupitre des boutons de contrôle du volume sonore. En 1934, ils se mettent même à utiliser des microphones pour faire jeu égal avec l'amplification électronique des bandes-son⁵.

³ En anglais : « *The benshi brawls / But the talkie squalls / and it weareth the benshi down.* » C'est un vers du poème « *The Naulakha* » de Rudyard Kipling qui est parodié ici : « *For the Christian riles, and the Aryan smiles and he weareth the Christian down.* » [NdT]

⁴ Takahiro Tachibana, « *The Talkies in Japan* », *Contemporary Japan*, vol. 1, n° 1, juin 1932, p. 122-123. C'est l'auteur qui souligne.

⁵ Voir Jeffrey A. Dym, *Benshi, Japanese Silent Film Narrators, and Their Forgotten Narrative Art of Setsumei: A History of Japanese Silent Film Narration*, Lewiston, N. Y., Edwin Mellen Press, 2003, p. 198-199.



Inspiré de The Great West That Was, les mémoires de William Cody, dit Buffalo Bill, The Indians Are Coming (Henry MacRae, 1930) est le premier serial parlant réalisé à Hollywood. Cette page publicitaire extraite de la revue Kinema Junpō indique qu'au Japon, ce film a été montré à la fois en version parlante et en version muette. En réalité, la version muette a probablement consisté à supprimer le son de la version parlante et à le remplacer par un benshi.

Là où a cours la pratique des *benshi* dans d'autres régions du Sud-Est asiatique, en particulier dans les colonies japonaises de Corée et de Taïwan, la traduction est réalisée de la même manière aléatoire. On en trouve une charmante

reconstitution dans *Duo-sang* (1994) du cinéaste taïwanais Wu Nien-Jen⁶. Au cours d'une scène se déroulant dans un cinéma de Taïwan, un *benshi* parlant chinois traduit les dialogues japonais d'un film, auxquels il ajoute des apartés publicitaires, et s'adresse parfois directement à certains spectateurs. L'action de ce film se situe immédiatement après la Seconde Guerre mondiale, signe que ce mode de traduction représentait alors un vestige économique de la période de l'avènement du parlant.

Cet exemple des années 1940 est exceptionnel. Malgré la prédiction de Tachibana, selon laquelle le *benshi* allait perpétuellement jouer le rôle du traducteur, les distributeurs japonais imitent leurs homologues étrangers et se mettent aussitôt à adopter de nouvelles stratégies de traduction. Alors que les films parlants sont démolis par les critiques et que leur viabilité économique est encore loin d'être certaine, certains circuits de salles congédient déjà tous leurs *benshi*. D'autres assurent leurs arrières en organisant des séances avec sous-titres, ou titres projetés à côté de l'écran, puis en proposant à nouveau le même film avec un *benshi*. De nombreux commentateurs se sentent tiraillés. Fuyuhiko Kitagawa rapporte la petite expérience qu'il a faite en allant voir *La Tragédie de la mine* (*Kameradschaft*, G. W. Pabst, 1931) deux fois dans la même journée, la première fois avec un *benshi*, la seconde avec des titres latéraux. Même s'il a été contrarié par la cacophonie résultant de la compétition entre le *benshi* et la bande-son, il estime que le *benshi* lui a permis de découvrir des aspects du film que ne lui avait pas révélés la version titrée (il reconnaît toutefois être incapable de savoir si ces informations ont été traduites à partir du scénario ou si elles provenaient tout simplement de l'imagination féconde du *benshi*)⁷.

À la fin de 1929, le célèbre *benshi* Suisei Matsui prédit que les deux années à venir seront rudes et décisives et appelle à une bataille totale contre la transition vers le parlant. Selon lui, si les *benshi* ne livrent pas cette bataille, ils ne travailleront plus que pour les films parlants étrangers⁸. À ses yeux, tout l'intérêt du cinéma parlant étranger vient des *setsumei* [boniments] du *benshi*. Dans son combat pour la survie de son métier, Matsui a écrit de nombreux articles et entrepris

⁶ Présenté pour la première fois en France au Festival des Trois Continents de Nantes en 1994, ce film ne semble pas avoir été distribué par la suite. Il est sorti aux États-Unis sous le titre *A Borrowed Life* en 1995. [NdT]

⁷ Voir Fuyuhiko Kitagawa, « Setsumei, Saido Taitoru, Supa Inpozu, Sono Hoka » [Explications, titres latéraux, titres en surimpression et autres], *Kinema Junpō*, n° 451, 21 octobre 1932, p. 45.

⁸ *Ibid.*, p. 3. Voir aussi l'article quelque peu désespéré de Musei Tokugawa, « Kuo Badisuben » [À propos de *Quo Vadis*], *Kinema Junpō*, n° 422, 1^{er} janvier 1932, p. 78-79.

des actions auprès du grand public afin de former des jeunes au nouveau rôle de « *benshi* de films parlants étrangers⁹ ».

Matsui ne se trompe pas quand il s'attend à ce que l'année 1931 soit rude, mais il est loin de se douter que la menace viendra d'un autre secteur. Au début de cette année-là, le quotidien *Tokyo Asahi* s'interroge dans un gros titre : « Que va devenir le monde du cinéma à l'automne prochain¹⁰ ? ». Le journal révèle que la plupart des films étrangers seront désormais distribués en version japonaise, sous une forme ou une autre. Tandis qu'Obei (société distribuant les films RKO et Pathé), Warner et Universal restent attachés aux versions intertitrées, Paramount, MGM et United Artists font grand bruit au sujet d'un nouveau procédé de titrage grâce auquel le texte apparaît en surimpression sur l'image. Universal et Fox vont même jusqu'à annoncer l'emploi de sous-titres bilingues, afin que les personnes apprenant l'anglais puissent mieux se servir des films pour pratiquer cette langue¹¹. Un journal tokyoïte rapporte que la réduction du nombre de *benshi* dans les grands cinémas de Tokyo a des répercussions dans tout le secteur de l'exploitation¹². Les *benshi* au chômage s'installent à la campagne, où l'on continue de préférer leurs compétences verbales comme mode de traduction. Mais les cinémas ruraux lorgnent les succès des salles urbaines et passent commande des nouveaux projecteurs à mesure qu'apparaît un éventail de méthodes de traduction. À peu près à la même époque, *Variety*, la revue professionnelle d'Hollywood, fait la constatation suivante : « Les directeurs de firmes étrangères [...] sont tous parvenus à des conclusions différentes quant à la solution à trouver pour ce qui est actuellement la grande interrogation de la profession. La plupart sont indécis et hésitants car ils se demandent si les possibilités offertes par les marchés étrangers en valent la peine¹³. »

⁹ « Tokii Muki no Shinjin Benshi Yosei » [À propos des nouveaux *benshi* pour les films parlants], *Tokyo Asahi Shinbun*, 17 février 1931, p. 7.

¹⁰ « Jinyo Dodo to Hoga ni Semaru », *Tokyo Asahi Shinbun*, 17 février 1931, p. 8.

¹¹ Voir « Yoga Shisha Kozotte : Hobun Jimaku Sonyuan » [Avant-premières de films occidentaux : insertion de sous-titres en langue japonaise], *Kinema Shuho*, n° 60, 8 mai 1931, p. 22 ; « Hikitsuzuki Seisaku ni Chakute » [La production sonore est maintenant permanente], *Kinema Junpō*, n° 405, 1^{er} juillet 1931, p. 14.

¹² Voir « Tokii no Gisei – Benshi Shutsugyo Zokushutsusu » [Le sacrifice du parlant : le chômage des *benshi* se poursuit], *Tokyo Asahi Shinbun*, 2 novembre 1929, p. 3.

¹³ Cité par Ginette Vincendeau dans « Hollywood Babel: The Coming of Sound and the Multiple Language Version », dans Andrew Higson et Richard Maltby (dir.), *“Film Europe” and “Film America”: Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939*, Exeter, University of Exeter Press, 1999, p. 212.

années, une méthode courante dans certaines régions du monde, comme la Chine¹⁴. Étonnamment, à leur retour au pays, c'est de la méthode chinoise que parlent les Japonais ayant visité le continent. Peu après, M. MacIntyre, le directeur américain de Paramount à Tokyo, se rend à Shanghai pour y acquérir une lanterne magique chinoise. Trouvant l'appareil mal construit et totalement malcommode, il entreprend, avec l'aide d'un de ses employés, de la démonter et d'en comprendre le fonctionnement. Paramount se met ensuite à exporter ces appareils en Chine¹⁵. La firme vend aussi ces machines aux salles de tout le Japon, y compris à celles qui ne sont pas équipées en cinéma sonore. MacIntyre déclare à un journaliste : « Dans les salles où elles ne servent pas à projeter des intertitres pour menacer les *benshi*, ce sont de parfaits outils publicitaires pour afficher des réclames dans les halls des cinémas¹⁶. » Ces *side-titles* (titres latéraux), comme on finit par les appeler, sont bientôt éclipsés par d'autres méthodes. Les spectateurs trouvent l'image du titre insuffisamment lumineuse et rechignent à devoir passer constamment d'un écran à l'autre.

Une variante de cette méthode consiste à insérer, à intervalles réguliers, des intertitres à la manière du muet afin d'expliquer l'intrigue du film. Le premier exemple de cet usage au Japon est *L'Affaire Donovan* (*The Donovan Affair*, 1929) de Frank Capra, annoncé comme le premier « parlant japonais avec intertitres » (*hobun jimaku sonyu tokii*) lors de sa sortie en septembre 1929. Le cinéma Shochikuza de Tokyo édite une brochure pour tenter de convaincre son public que cette nouvelle technique de traduction est la réponse au problème des langues : « Cette adaptation en huit bobines d'une pièce de théâtre [...] est un film sonore d'un grand intérêt par la manière dont il révolutionne le cinéma parlant, rudimentaire et difficile à comprendre, grâce à des intertitres japonais présents tout au long du film¹⁷. » Cependant, le fait que, de temps à autre, ce cinéma coupe le son du film, fait appel à un *benshi* et projette l'œuvre de Capra comme un film muet trahit la faiblesse de cette conviction.

¹⁴ Voir Masanobu Takeyama, « Oro Tokii no Gaikokuban no Monday » [Films parlants en version étrangère le lundi], *Kinema Junpō*, n° 360, 21 mars 1930, p. 32. Takeyama était le directeur de la publicité de Paramount pour le Japon.

¹⁵ Voir « Hobun Jimaku Eishaki o Chumon » [Commande d'un projecteur pour les sous-titres en langue japonaise], *Yomiuri Shinbun*, 29 novembre 1930, p. 7 ; « Gyaku Yushutsu no Saido Taitoru Gentoki » [Exportation de lanternes magiques pour les titres latéraux], *Kinema Shuho*, n° 94, 20 février 1931, p. 10.

¹⁶ « Saido Taitoru Gyaku Yushutsu » [Exportation de titres latéraux], *Kinema Junpō*, n° 392, 21 février 1931, p. 15.

¹⁷ *Shochikuza Panfuretto*, programme des cinémas Shochikuza de Shinjuku et d'Asakusa, septembre 1929, conservé au Musée du théâtre Tsuboichi de l'université de Waseda, n. p.

系立独	系 各 中		シ ー エ ン P · S					
シネマ銀座	本郷座	芝園館	電気館	新松竹座	大勝館	武蔵野館	邦楽座	館名
二つの舟界 陽炎の春	アフリカは語る (船来文明街)	アフリカは語る (船来文明街)	アメリカの悲劇 巴里つ子	アメリカの悲劇 巴里つ子	赤熱の抱擁 乗合馬車	赤熱の抱擁 乗合馬車	アメリカの悲劇 乗合馬車	映画名
(全巻あり) タイトル無し	(全巻あり) タイトル無し	(全巻あり) タイトル無し	(全巻あり) タイトル無し	(全巻あり) タイトル無し	(全巻あり) タイトル無し	(全巻あり) タイトル無し	(全巻あり) タイトル無し	タイトルの有無
説明付	説明付	説明付	説明付	説明付	説明付	説明付	説明付	フリセンテション

Ce tableau paru en 1930 dans un numéro de la revue *Kinema Junpō* répertorie les différentes manières de présenter les films dans les grands cinémas de Tokyo, prouve que les pratiques étaient multiples. La première ligne donne les noms des grands circuits de salles et la deuxième ceux des cinémas. La troisième dresse la liste des films à l'affiche, tous en double programme (deux films par séance). La quatrième précise si les films comportaient des sous-titres (ou titres latéraux). La cinquième ligne indique si la projection était accompagnée d'un benshi, de titres projetés à côté de l'écran principal, ou si elle était dépourvue de traduction. Étonnamment, dans plusieurs cinémas, des benshi faisaient leur boniment par-dessus la bande-son, même si les films étaient sous-titrés.

Peu de temps après, Warner adopte cette méthode pour le marché japonais, en la dénommant « Version X » (*X-Version*, appellation délicieuse aux origines obscures), et l'utilise jusqu'au début des années 1930¹⁸. Musei Tokugawa, l'un des *benshi* les plus appréciés et fougueux rebelle contre l'« invasion » du film sonore, suscite la controverse quand il passe dans l'autre camp après avoir accepté l'invitation de MGM à réaliser les traductions de ses propres Versions X¹⁹. Sa première tentative, qui concerne *Anna Christie* (Clarence Brown, 1930, version anglaise ; 1931, version allemande), avec Greta Garbo, est sévèrement critiquée à sa sortie. Il n'est pas venu à l'esprit de ses détracteurs de se demander si Tokugawa

¹⁸ Cette méthode fut utilisée brièvement en France sous les appellations de « synchronisation » ou de « sonorisation ». [NdT]

¹⁹ « Metoro no Nihonban ni Tokugawa Museihi » [Musei Tokugawa fera les versions japonaises de Metro], *Kinema Junpō*, n° 403, 11 juin 1931, p. 8. [Seul Warner employait l'appellation « X-Version ». NdT]

est un bon traducteur ; ils trouvent plutôt que celui-ci gâche les films en donnant à la traduction un côté « *benshi* ». Ils entendent par là que les intertitres sont rédigés dans une langue inutilement sophistiquée²⁰. Certains cinémas japonais proposent ce qu'ils appellent des « parlants en version étrangère » (*gaiko kuban tokii*), pour lesquels sont insérés des intertitres en japonais dans les scènes très dialoguées ; le reste du film est projeté sans son, mais avec un accompagnement musical et/ou un *benshi*²¹. Face à l'existence de tant de variantes, on peut affirmer que la Version X constitue la véritable méthode intermédiaire entre le cinéma muet et le cinéma parlant.

Extrait du livre paru sous le nom d'Abé Mark Nornes, Cinema Babel: Translating Global Cinema, chapitre 4, « Babel – The Sequel : The Talkies », Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, p.132-137 et 261-262 (www.upress.umn.edu/book-division/books/cinema-babel). © 2007, The Regents of the University of Minnesota.

Nous remercions l'auteur et les éditions University of Minnesota Press de nous avoir autorisés à publier une version française de cet extrait. Nous remercions également Markus Nornes de nous avoir fourni des compléments d'information, ainsi que les illustrations et leurs légendes. Ces images sont libres de droit et ne figurent pas dans l'édition originale de cet extrait dont le titre français a été choisi par la rédaction de L'Écran traduit. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-François Cornu.

L'auteur

Universitaire et traducteur, Markus Nornes est professeur en études cinématographiques asiatiques à l'Université du Michigan, à Ann Arbor (États-Unis). Spécialiste du cinéma asiatique, en particulier japonais, et de la traduction cinématographique, il a publié plusieurs ouvrages consacrés notamment au cinéma documentaire japonais et à la traduction des films japonais.

²⁰ Dazai Yukimichi, « Doro gassen: Nihonban Sono Hoka » [Rude compétition : à propos des versions japonaises], *Kinema Junpō*, n° 407, 21 juillet 1931, p. 18.

²¹ Masanobu Takeyama, « Tokii o Karera wa Do Suru ? » [Que vont-ils faire du parlant ?], *Tokyo Asahi Shinbun*, 20 juillet 1930, p. 5.